

### "A globe is always achieved too fast": Bildstrategien der Entschleunigung in Armin Linkes Film-Forschungsprojekt Alpi (2011)

Scheschonk, Wilma

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Scheschonk, W. (2015). "A globe is always achieved too fast": Bildstrategien der Entschleunigung in Armin Linkes Film-Forschungsprojekt Alpi (2011). *EthnoScripts: Zeitschrift für aktuelle ethnologische Studien*, 17(1), 31-57. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:18-8-8206>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more Information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

## Anthropology and Art

Jahrgang 17 Heft 1 | 2015

Wilma Scheschonk

„A globe is always achieved too fast“

Bildstrategien der Entschleunigung in Armin Linkes  
Film-Forschungsprojekt Alpi (2011)

Ethnoscripts 2015 17 (1): 31-57

eISSN 2199-7942

### Abstract

*Alpi* (2011) ist ein Film von Armin Linke, der auf einem Forschungsprojekt mit Piero Zanini und Renato Rinaldi basiert. In ihrer Zusammenarbeit erkunden die Künstler und Anthropologen die Alpen als „anthropologischen Raum“. In sequenzieller Folge zeigt *Alpi* menschliche Praktiken, die mit dem Gebirge assoziiert sind, das als gekennzeichnet durch raumplanerische Eingriffe und internationale Vernetzungen ausgewiesen wird. *Alpi* fragt nach Traditionen von (durch Globalisierung vielfach adaptierten) Bildern der Alpen und besonders nach deren Rückwirkungen auf den physischen Raum des mitteleuropäischen Massivs. *Alpi* wird in folgendem Artikel daher als bildwissenschaftliche Studie vorgestellt, die exemplarisch alpine „Natur“ in ihren anthropogenen Durchdringungen auffasst. Die Alpen bilden „im Herzen Europas“ nicht zufällig Thema und Topografie dieser Untersuchung, denn historisch wurden in diesem Kompensations- und Steigerungsraum europäischer Industrialisierungsschübe die paradoxen Naturkonzeptionen westlicher Moderne erprobt und etabliert. Deren rezente Folgen – die dramatischen, globalen Ökosystem-Veränderungen – lassen Naturbilder der „Modernen“ auch in den Fokus einer aktuellen „Anthropologie der Modernen“ rücken, die der Wissenschaftshistoriker und Philosoph Bruno Latour weniger als klassische Ethnografie, denn als interdisziplinäre Forschungshypothese und Handlungsauftrag auslegt. *Alpi* wird im Folgenden als künstlerischer Beitrag zu einer solchen anthropologischen Selbstbeschreibung der „Modernen“ und ihrer Naturbilder gelesen.

### Herausgeber:

Universität Hamburg  
Institut für Ethnologie  
Edmund-Siemers-Allee 1 (West)  
D-20146 Hamburg  
Tel.: 040 42838 4182  
E-Mail: [lfE@uni-hamburg.de](mailto:lfE@uni-hamburg.de)  
<http://www.ethnologie.uni-hamburg.de>

eISSN: 2199-7942



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Licence 4.0 International: Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen.

„A globe is always achieved too fast“

## Bildstrategien der Entschleunigung in Armin Linkes Film-Forschungsprojekt Alpi (2011)

Wilma Scheschonk

### Einführung

Der folgende Beitrag thematisiert mit dem Film *Alpi*<sup>1</sup> (2011) eine aktuelle Kooperation von Künstlern und Anthropologen, die beim Generieren von Bilderwissen kollaboriert haben. Der Film *Alpi* (italienisch für „Alpen“) basiert auf einem mehrjährigen Forschungsprojekt, das Armin Linke mit dem Architekten und Anthropologen Piero Zanini und dem Klangkünstler Renato Rinaldi hauptsächlich in diesem mitteleuropäischen Gebirge realisiert hat. *Alpi* zielt aber keineswegs auf eine Porträtierung der Alpenlandschaft in ihren topografischen Grenzen, sondern macht assoziative Modi der Kartierung des Alpenraums und seiner globalen Verflechtung produktiv – ein Ansatz, der das Filmteam bis in einen alpin-utopistischen Snow Dome in einer Wüstenlandschaft in den Arabischen Emiraten führte.



Abb. 1: Videostill aus *Alpi*, 2011 (c) Armin Linke

1 *Alpi*. A film by Armin Linke based on a research project of Piero Zanini, Renato Rinaldi and Armin Linke, 2011, 16mm, Blu-ray/ DCP, 5.1 Sound, 16:9, Farbe, 60 min. Kamera: Armin Linke, Sound: Renato Rinaldi, Editing: Giuseppe Ielasi.

Ohne erklärende Stimme aus dem Off zeichnet *Alpi* circa dreißig markante Stationen alpiner Netzwerke auf, ohne dabei eine Ganzheit anzustreben und ohne eine eindeutige Reihenfolge oder einen klaren dramaturgischen Spannungsbogen zu verfolgen.

Mit dem Abbildungsinteresse ethnografischer Dokumentarfilme teilt *Alpi* den Fokus auf menschliche Praktiken, die sich als *Doing Nature* oder besser spezifischer: *Doing the Alps* beschreiben lassen. Als Feldforschung gibt sich *Alpi* auch durch gefilmte Interviews und Techniken teilnehmender Beobachtung zu erkennen. *Alpi* geht aber weit über die künstlerische Adaption von Methoden der Anthropologie hinaus, indem vielmehr das Gebirgsmassiv als „anthropologischer Raum“ erfasst wird. Dieser umfasst die komplexen Interferenzen zwischen Topografie, Imaginationen, Bildern und deren Traditionen, sowie kulturelle Praktiken, die dieser Raum hervorbringt.



Abb. 2: Videostill aus *Alpi*, 2011 (c) Armin Linke

*Alpi* wurde bislang vorrangig in Kunstkontexten rezipiert – unter anderem bei der Architektur Biennale in Venedig 2012. Es ist die Brisanz des Themas, die Dichte von theoretischen und historischen Bezügen, die *Alpi* für viele fachliche Perspektiven zur lohnenden Auseinandersetzung machen. Verbindungen von Kunst und Anthropologie – personelle, methodische, theoretische und rezeptionsästhetische – zeigen sich in *Alpi* in vielfachen Quergängen. Das Filmprojekt steht damit exemplarisch für die charakteristischen aktuellen Durchdringungen beider Fachbereiche, ihrer Themen, AdressatInnen-Gruppen und den Medien ihrer Forschung und Vermittlung. Außergewöhnlich ist die Intensität und Dauer der Kooperation – bis hin zum Editieren der großen Mengen an Film- und Tonmaterial, die erst über den Umweg anderer Installationsformen zu einem Einkanal-Video wurden (vgl. Linke 2012).

*Alpi* reiht sich aber ebenso ein in das Oeuvre des Künstlers Armin Linke, der in Film- und Fotoarbeiten und Ausstellungsprojekten die Erde als Gestal-



tungsraum des Menschen dokumentiert.<sup>2</sup> Linke sammelt in einem anwachsenden Archiv auf diese Weise die untrüglichen, visuell erfassbaren Anzeichen dafür, wie stark Teile der Menschheit als „Weltgärtner“ und „Manager“ mit ihrem Wirtschaften und ihren Technologien das Schicksal des Planeten determinieren. Seine bildwissenschaftlich-künstlerische Praxis leitet Armin Linke aus diesen Themen ab, die über eng gesteckte Disziplingrenzen hinausgehen. Die aktuell sichtbar werdende Instabilität des Erdsystems, welche die Zivilisation als Ganzes betrifft, ist fachinternen Perspektiven vielfach entwachsen – und doch erfordert diese Entwicklung exakte, lokale Analysen und darüber hinaus neue Formen der Vermittlung im Kontakt mit veränderten Öffentlichkeiten. Sowohl hochspezialisiertes Wissen als auch interdisziplinäre Öffnung sind also notwendig. Eine Umgestaltung von Wahrnehmung, die nicht zuletzt im Anbetracht von Klimakrise und Artensterben den so wesentlichen gesellschaftlichen Willen mobilisieren kann, ist angewiesen auf kreative und problemorientierte Zugänge. Kunst und Anthropologie begegnen sich nicht zum Selbstzweck, sondern um anlässlich einer ungekannten Situation probate Sichtbarkeiten zu erzeugen ohne reaktionär zu werden.

In Alpi's Trajektorie, durch Beschreibung auch Bewusstseinsveränderung anzuschieben, liegen gewisse Parallelen zu Bruno Latours *Inquiry Into Modes of Existence* (AIME). Dieses praktische Philosophieexperiment und aktuelle Forschungsprojekt des Anthropologen und Wissenschaftsforschers zielt auf eine Selbstbeschreibung der (in ihrem Selbstverständnis) „Modernen“. Es soll parallel existierende Werte, Wahrheiten und Denkweisen aktueller Lebenswirklichkeiten in den technisierten „Zentren“ der Welt zusammentragen. Ziel ist das forschende Sammeln von Beschreibungen der komplexen Grundlagen, auf denen sich diese ruinöse Moderne zunehmend ihre eigene Lebensgrundlage entzieht (vgl. Latour 2014b:12ff). Gründe hierfür sucht das AIME-ForscherInnen-Team in der Selbstreferentialität disparater Handlungssphären, die jeweils eigene Wertesysteme unterhalten. Diese sichtbar zu machen, ist ein Vorhaben, für das Bruno Latour explizit die Kompetenzen von KünstlerInnen anfragt.<sup>3</sup> Aber auch wenn Armin Linke

2 Für einen Überblick zu Armin Linkes Beteiligung am „Anthropozän-Observatorium“ am „Haus der Kulturen der Welt“ in Berlin vergleiche [http://www.hkw.de/de/programm/projekte/2014/anthropozaenobservatorium20132014/start\\_anthropozaen\\_observatorium\\_2013\\_2014.php](http://www.hkw.de/de/programm/projekte/2014/anthropozaenobservatorium20132014/start_anthropozaen_observatorium_2013_2014.php), letzter Zugriff am 08.12.2014.

3 Bruno Latours Webseite (<http://www.modesofexistence.org>), die er mit Hilfe von KünstlerInnen und WebdesignerInnen erstellte, versteht sich als interaktive Ergänzung seiner Buchpublikation „An Inquiry Into Modes of Existence“ (2012) und Plattform des Austauschs. Die geplante Einbindung von künstlerischen Positionen, welche seine Anthropologie der Modernen erweitern und befragen sollte, ist meiner Beobachtung zufolge bisher wenig fortgeschritten. Latours Aufruf an KünstlerInnen der HfG Karlsruhe, das Großprojekt zu begleiten, ist einzusehen unter <http://vimeo.com/44456882>, letzter Zugriff 12.12.2014.

und Bruno Latour im Rahmen von *AIME* mehrfach kollaboriert haben und in konzeptuellem Austausch stehen, ist *Alpi* keineswegs ein Lehrfilm über die Latour'sche Theorie der *Modernen*. *Alpi* bedient nicht das klassische Zusammenspiel aus Wissenschaft und vermeintlich bloß „illustrativen“ Bildern, sondern macht vielmehr das Medium Film als Instrument einer eigenen Forschung produktiv, um dieses unabschließbare Großprojekt einer Selbstbeschreibung der *Modernen* zu erweitern und zu präzisieren. Die Alpen sind nicht nur historisch das topografische Zentrum in Mitteleuropa, von wo aus diese westliche Moderne ihren Lauf nahm, sondern – vielfach deklariert als „Labor der Moderne“ – traditioneller Ort ihrer Erfindung und Erprobung.



Abb. 3: Videostill aus *Alpi*, 2011 (c) Armin Linke

Latour'sche Forschung an den *Modernen* zielt auf „Entschleunigung“ – in einem Wortsinn, der auch für die folgende Analyse von *Alpi* von zentraler Bedeutung ist: In Anbetracht bevorstehender ökologischer Konflikte verbleibt *Alpi* bei einem Modus der Beschreibung, der sich weder vorschnellen Machbarkeitsfantasien hingibt noch übereilt apokalyptische Endzeitfantasien befeuert.

### *Alpi's* Bildstrategien der Entschleunigung

Entschleunigung ist ein vielfach geäußertes Begehren in den aktuellen Zeiten mobilisierter Lebensentwürfe und Höchstgeschwindigkeit von Gütern, Geld und Daten. Verlangsamung gehört zu den Versprechen, die alpine Urlaubsorte BesucherInnen unterbreiten, damit in Auszeiten Kraftreserven aufgeladen werden können: „Alltag raus – Österreich rein“, titelt eine Tourismus-Kampagne über Bergidyll. Wenn im Folgenden die Bildstrategien der Entschleunigung in *Alpi* im Fokus stehen, dann mag zunächst erstaunen, dass der Künstler die Alpen in diesem Film als gänzlich integriert in Turbokapitalismus und

mitunter konflikthafte Globalisierungsprozesse präsentiert: Ein dröhnender Helikopter setzt TagungsteilnehmerInnen des *World Economic Forums* in Davos ab und das italienische Val di Susa unter einer Autobahnbrücke ist Schauplatz einer Demonstration gegen die neue Hochgeschwindigkeitstrasse „TAV“. Im Modus des Dokumentarischen zeichnet Armin Linke ein umfassendes alpines Netzwerk nach – weit abseits von Suggestionen arkadischer Landschaften durch die Tourismusindustrien.

Entschleunigung in Armin Linkes Alpenbildern ist ein deutlich weiter reichendes Unternehmen als ein Training von Achtsamkeit als Strategie individueller Abwehr von Zeit- und Effizienzdruck. *Alpi* teilt mit diesen gängigen Forderungen nach Verlangsamung lediglich die Schärfung von Wahrnehmung als Ziel. Entlang verschiedener konzeptueller und bildanalytischer Modi der Entschleunigung wird das Filmprojekt im Folgenden vorgestellt.<sup>4</sup>

Ausgebremst werden in *Alpi* die schnellen Sprünge zwischen parallelen, modernen Naturerfahrungen in den Alpen. Diese künstlerische Bildstrategie, die unter „Alpen im Anthropozän“ in den Fokus dieser Analyse rückt, ist gekennzeichnet von einem dokumentierenden Verbleiben bei Performanzen von Natur, anstatt ihrer routinierten Überhöhung als „unendlich Erhabene“ oder ihrer Abwertung als Zerstörte zuzuarbeiten. *Alpi*, so wird aufgezeigt, setzt einer theoretischen, binären Opposition von „unberührt“ und „kulturalisiert“ durch das Abbilden von *Doing the Alps* die allgegenwärtige Graduierung dieser Kategorien in der Praxis entgegen.

*Alpi* suspendiert außerdem das (post)modernistische Streben danach, als verkitscht und verbraucht deklarierte Alpenbilder kurzerhand zu verwerfen – dieses Verzögern und analytische Umkreisen von Abbildungsstrategien des Alpenin ist als entscheidendes künstlerisches Verfahren der Entschleunigung Thema in „Alpenbilder – missbraucht, verkitscht, verworfen“. Dass *Alpi*'s weitgehend statische Kamera einen deutlichen Dialog mit der vornehmlich europäischen Gattung der Landschaftsmalerei unterhält, weist auf tief geschichtete Bildprogrammatiken, die weitergehend in „*Alpi* – Lokalisierende Ansichten des Alpenin“ betrachtet werden. Insbesondere das Alpenpanorama mit weiten Horizontlinien und schier unendlicher Ausdehnung in den Bildraum, als *die* Darstellungskonvention der Bergwelt, befragt *Alpi* in ihren naturbildlichen Implikationen. Den semantischen Gehalt des Panoramas, seine Suggestion von konzeptuellem Zugriff auf eine weite physische Ausdehnung bremst *Alpi* aus, indem der Film ein Bild der Alpen aus schmalen Kameraeinstellungen vorrangig von Innenräumen zusammensetzt.

Traditionen der Landschaftsmalerei rückten kürzlich auch in das Interessensgebiet der Anthropologie: Unter „Eine Anthropologie der modernen

4 Für die Anregung dieser Begriffsfindung danke ich Benjamin Pfeffer und dem Seminar „Naturbilder im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert“ bei Dr. Matthias Krüger.

Natur“ wird *Alpi*'s Naturbildforschung daher abgeglichen mit aktueller Theoriearbeit zu Performanzen von Natur, wie sie aktuell prominent von Philippe Descola und Bruno Latour entwickelt wird. Die mediale Stabilisierung in Kunst und Wissenschaft stattete, laut den beiden Anthropologen, europäische Naturkonzeptionen mit einer besonderen Fähigkeit zur Expansion aus. Mit bildlich-inhaltlichen Referenzen zu künstlerischen und wissenschaftlichen Diskursen des späten 19. Jahrhunderts untersucht auch *Alpi* eine Phase der nachdrücklichen Ausdehnung von „Natur“ europäischer Prägung in neue Räume – ein Topos, der unter „Historische Alpen – erhöht, erniedrigt, bezwungen“ den Schwerpunkt bildet.

Dass die aktuelle ökologische Alpenkrise gleichermaßen eine Krise von Naturkonzeptionen und -bildern ist, thematisiert *Alpi* in eindrücklicher Weise. Wie eine globalisierte, alpine Bilderwelt zurückwirkt auf den physischen Raum des mitteleuropäischen Gebirges, ist zentrale Frage des Filmprojektes, die besonders unter „Zeitgenössische Alpen – exportiert, importiert, verschoben“ erörtert wird. *Alpi* wird in der folgenden Analyse vorgestellt als ein entschleunigendes *Tracking* tradierter und aktueller Imaginationen der Alpen, das in Anbetracht mensch-gemachter, alpiner Gletscherschmelze darüber hinaus die Notwendigkeit vorführt, allmählich neue Bilder in den alpinen Bilderpool einzuspeisen.

## Alpen im Anthropozän

Ideen einer unberührten Natur prägten lange kulturelle Praktiken und das Erlebnis der Alpen. *Alpi* dagegen etabliert eine divergierende Konzeption von Natur, die im Folgenden herausgearbeitet wird. Durch filmisch-essayistisches Zusammenlagern verschiedener Praktiken der Hervorbringung von Natur im erweiterten Alpenraum wird Natur in *Alpi* eine Zeitgenossenschaft an unserer Moderne eingeräumt.<sup>5</sup>

Die häufig zunächst so rätselhaften wie dokumentarischen Filmsequenzen zeigen schon nach wenigen Minuten, dass Betrachtende in *Alpi* eine Na-

5 Mit seinem Begriff des „Denial of Coevalness“ klagte Johannes Fabian in seiner Publikation „Time and the Other“ von 1983 über eine Tendenz der Anthropologie, andere Kulturen als seine Beforschten als statisches, zu studierendes Objekt in einer anderen Zeitlichkeit als die der Moderne zu fixieren. Bruno Latours Anthropologie der Natur ist vor dieser Folie auch zu lesen als ein Zubilligen von Gleichzeitigkeit von „Natur“ zur Moderne. Indem diese eben nicht ausschließlich als ihre proklamiert ewigen Funktionsweisen taxiert, sondern ebenso in ihren Veränderungen vor allem bei und nach anthropogener Manipulation wahrgenommen wird (vgl. hierzu Latour 2011b:3ff). Diskurse um das Anthropozän proklamieren ebenso die zunehmende Verunmöglichung des Verweises auf eine natürlich-zeitlose und „ursprüngliche“ Natur. Die Bestimmung der (auch politischen) Handlungsmacht von „Natur“, die aus der Betonung ihrer Zeitgenossenschaft resultiert, ist bisher ebenso ein Desiderat, wie als Konzept insgesamt umstritten (zu Letzterem vgl. Hagener 2006:134).



tur zu sehen bekommen, die keineswegs bereits vermessen und bestimmt ist. ZuschauerInnen sind ständig mit Informationslücken über den Sinn kompilierter Ansichten einer Natur konfrontiert, die eben verschmolzen scheint mit ihren Lokalitäten. Der Gegenentwurf zu der in *Alpi* gezeigten fragmentierten, örtlich divergierenden Natur ist eine „universelle“ und häufig genug „erhabene“ Wildnis, die abseits von Kultur zu denken sei. Doch letzterem Naturbild, das sich in seinem Antagonismus zur Kultur definiert, muss spätestens mit den aktuellen Evidenzen einer totalen Vermischung von Mensch und Erdlandschaft widersprochen werden. Mit großer Vehemenz verneinen vorrangig europäische Naturkonzeptionen die Verwobenheit von Techniken, Imaginationen und Natur und dehnen diese Vorstellung über den gesamten Planeten aus. Ohne dass eine global einheitliche Mega-Natur davon in Zweifel gezogen würde, *verabgründigt* sich jedoch spontanes, westliches Aufrufen von Natur als elastisches Gefüge, das Bedeutungen unverbindlich anzieht und ausgrenzt.

„A globe is always achieved too fast“ (2014a), so ließe sich mit Bruno Latour vorsichtiges Unbehagen gegenüber diesem Naturbild anmelden. Denn sogar unser Wissen, dass wir uns auf einem kugelförmigen „Globus“ befinden, der als (Sprach-)Bild bereits lediglich ein Modell von der Erde ist, werde als ein höchst vermitteltes Wissen lokal reproduziert. Der Globus steht damit nie außerhalb von kulturell durchdrungenen Darstellungsmitteln und Konventionen (vgl. Latour 2014a).



Abb. 4: Videostill aus *Alpi*, 2011 (c) Armin Linke

Außenansichten des ganzen Erdballs leisten darüber hinaus Imaginationen planetarer Einheit Vorschub. Leichtfüßiges Überspannen von Naturkonzeptionen über den ganzen Planeten wird ganz faktisch zum Problem von irdischem Ausmaß. Die derzeitige Handlungsunfähigkeit politischer Instanzen im Angesicht der Klimakatastrophe und die praktische Unmöglichkeit



ein globales Kontrollgremium einzusetzen, das Einigkeit darüber herstellen kann, was als Natur zu schützen sei, führt das Problem der Maßstäblichkeit von Naturkonzepten exemplarisch vor Augen. Eine zentrale Frage dieses Zeitalters lautet daher: Was kann planetare und was lokale Gültigkeit beanspruchen?

*Alpi*'s Naturkonzept in Zeitgenossenschaft zur Moderne schließt daher die Orte ihrer Gültigkeit und Vermittlung ein – und in diesem Sinn zeigt *Alpi* Natur „to a certain extent [...] put back in its place“ (2012:333), so rezensierte die französische Philosophin Emilie Hache treffend. Einer verhärteten „wild-“, „anderen“, „sublimen“, „authentischeren“, „unpolitischen“ oder „zeitlosen“ Naturkonzeption werden mit *Alpi* neue Bildlichkeiten hinzugefügt, die sie in ihren Verwobenheiten mit unserem Zeitalter zeigen.<sup>6</sup>

Ideen von Natur als unendlich überlegenes „und darum auch grenzenlos belastbare[s] Außen“ (Sloterdijk 2011:99) werden im Angesicht extremer Vernutzung von Ressourcen, Minimierung von Artenvielfalt und weiteren ungewissen Auswirkungen der Industrialisierungsschübe zunehmend zum Problem ungekannter Größenordnung. „Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang“, so der Titel einer der sich vermehrenden Publikationen, deren Beiträge die Erde daher in einer neuen geo-chronologischen Epoche verorten: Das „Anthropozän“ trägt als Zeitalter des Menschen dem Faktum Rechnung, dass „der Mensch“ – tatsächlich graduell abgestuft nach Reichtum – als relevanter Faktor in geologische, biologische und atmosphärische Prozesse des Planeten eingreift. Die (sicher auch problematische, technoiden) Metapher von der Erde als „Raumschiff“ erinnert an eine eigentlich selbstverständliche Verbindlichkeit. Denn es gibt kein lebenswertes „Außerhalb“ von dieser einen Welt.

### Alpenbilder – missbraucht, verkitscht, verworfen

Auch in künstlerische Zugänge zu alpinen Landschaften schreiben sich Ideen einer Natur als „außerhalb“ von Kultur ein. Als etwa die Landschaftsmalerei auf der Leinwand bloß noch als überholte kulturelle Konvention erschien, wandte sich die sogenannte „Land Art“ dem alpinen Außenraum auf der Su-

6 Eine Besonderheit *Alpi*'s liegt gerade in der Strategie eines Hinzufügens neuer Bilder zum alpinen Imaginations-Pool. *Alpi* reiht sich damit nicht in die Tradition ikonoklastischen Insistierens auf einer Gemachtheit der Abbildung, das seit der „Nouvelle Vague“ in künstlerischem wie ethnografischem Film in immer neuen Modi bildlicher Selbstreflexion der Erhöhung des Realitätsgrades dienen sollte. Aber ebenso sind Betrachtende nicht in synästhetisch-immersiven Sogbildern adressiert, die eben die mediale Verfasstheit der Aufnahmen zugunsten einer sensorischen Partizipation weitgehend bestreiten, wie derzeit prominent erprobt durch das „Harvard Sensory Ethnography Lab“. Vielmehr gilt es nicht aus dem Bild und seiner traditionellen Verfahrenheit auszusteigen und die Gültigkeiten konservativer Bildformen – etwa des Genres der Landschaft – aufzuzeigen.

che nach einer „echteren“ Natur zu. *Alpi* hingegen setzt auch dieser hastigen und nur vermeintlichen Entbindung von Abbildungs- und Naturbildkonventionen eine Verlangsamung entgegen: Als eine Studie mit und über Visualitäten der Alpen verwirft *Alpi* keineswegs leichtfertig deren Bildgeschichte, sondern fragt nach den Aufladungen, die Alpenbilder bis in unser aktuelles Verständnis dieses Raumes transportieren. Unkündbar ist der anthropologische Raum der Alpen mit seinem Abbild verbunden. In dieser Verbindlichkeit – das wird im Verlauf dieses Artikels als ganz zentrale These des Filmprojekts immer wieder in den Fokus rücken – schreiben sich Alpenbilder stets auch wieder in das Gebirge ein.

Von einem „Ausstieg aus dem Bild“ und dem ikonoklastischen Vorstoßen gegen Alpenbilder distanziert sich der Film. Regten Krisenzeiten der Alpen (post)modernistische KünstlerInnen dazu an – etwa nach der ideologischen Vereinnahmung der Berge durch die Nazis – in Bilderstürmen auf das Panorama loszugehen, alles Erhabene zu entweihen, alles Hohe metaphorisch zu planieren, weist *Alpi* vielmehr ein Interesse an den Gültigkeiten alpiner Bildlichkeiten auf. *Alpi*'s filmische Annäherung an Codes der Aufzeichnung von Natur – aus der Wissenschaft wie der Kunst – verweist einmal mehr darauf, dass zeitgenössische Natur nicht außerhalb ihrer mimetischen Nachbildungen zu suchen ist.

Dem Bild und damit der Landschaft – die ja nicht nur künstlerische Gattung ist, sondern auch eine gewissermaßen begrifflich zugerichtete Natur im physischen Raum bezeichnet – mit allen ihren Implikationen der Mensch-Gemachtheit entkommen zu wollen, reicht in die Praktiken der „Land Art“ hinein.<sup>7</sup> Die „Land Art“, als Kunstform im Außenraum, wendet sich häufig und meist mit anti-fortschrittlichem und institutionskritischem Impetus den Alpen zu. Alltägliches, anthropogenes Eingreifen in die Erdoberfläche lässt jedoch zunehmend fragwürdig erscheinen, ob das Einfügen von künstlerischen/künstlerischen Spuren in einen als solchen zuvor erst konstruierten Naturraum noch als ernstzunehmende, künstlerisch-diskursive Praxis betrieben werden kann. Können wir uns noch auf eine entropische, ubiquitäre Kraft berufen – ein favorisierter Topos der „Land Art“ –, die menschliche Eingriffe stets wieder der Erde einverleibt? Wenn „der Mensch“ sich allgegenwärtig und historisch manifest in die irdischen Stoffwechsel einschreibt, welches „Außerhalb“ kann (durch die „Land Art“) noch erschlossen werden?

Bereits die kulturelle „Entdeckung des Horizonts“ beschreibt Stephan Oettermann als eine „Seh-sucht“ nach einem solchen „Außerhalb“: „Hegel zufolge bedeutet das Innwerden einer Grenze zugleich auch ihre Überschreitung. Fast scheint es, als sei diese Denkfigur am Phänomen des Horizonts

7 Fotos auf der Webseite des prominenten „Land Art“-Künstlers Richard Long dokumentieren eine beispielhafte, künstlerische Zuwendung zu der Bergregion im Schweizer Kanton Wallis mit *Alpine Stones. A Thirteen Day Mountain Walk beginning and ending in Leuk* (2000).

gewonnen“ (1980:10). Hier kündigen sich bereits Gründe für Armin Linkes Vorsicht mit alpinen Horizontlinien an. Denn zunehmend machen anthropogene Erschließung und Eingriffe ein irdisches „Draußen“ oder „Dahinter“ zweifelhaft – eine Abgeschlossenheit, die der Philosoph Peter Sloterdijk als „Makro-Interieur“ bezeichnet hat: „Mit einem Mal sehen wir uns genötigt, die widernatürlich scheinende Vorstellung zuzulassen, dass die terrestrische Sphäre im Ganzen durch die menschliche Praxis in ein einziges großes Interieur verwandelt worden ist“ (Sloterdijk 2011:100). Zunehmend verschwimmen die Unterschiede von „vor“ und „hinter“ dem Horizont, von Landschaft und Natur im Anthropozän, wenn von Meeresböden bis zur Exosphäre keine „unberührte“ Natur als Gegenbild zur Kultur mehr aufrechterhalten werden kann. Diese verschobene Maßstäblichkeit untersucht *Alpi* exemplarisch am Gebirge der Alpen.

### *Alpi* – Lokalisierende Ansichten des Alpinen

Der folgende Abschnitt widmet sich der Beschreibung einiger Sequenzen aus *Alpi*, die durch fragmentierende Montage und schmale Kameraeinstellungen dem Gebirge eine veränderte Abbildlichkeit verleihen. *Alpi*'s häufig in Innenräumen aufgezeichneten Alpenbilder stehen in einem Dialog und Spannungsverhältnis zum *Panorama*, der Perspektive, von der Raumerfahrung und Visualität der Region bestimmt werden.

Die Google-Bildsuche „Alpen“ reiht auf Ergebnisseiten Bergpanoramen aus offiziellen Tourismus-Annoncen, Profi- und Amateur-Fotografien der wenigen „Viertausender“ über unzählige Pixel-Kilometer. Die „Panoramafunktion“ breit verfügbarer Kamertechnik übersetzt alpin, grenzenloses Raumgefühl in Displaygröße. Ob Zillertal, Hohe Tauern oder Ötztaler Alpen – sich in die Weite erstreckende Bergketten, Gipfel und Abhänge bilden das favorisierte Landschaftsbild, das auch vor Ort eingefordert und geboten wird. Als räumliche Praxis prägt es Hotelarchitekturen und plausibilisiert deren Preise: „Jeder weiß, dass Hotelzimmer mit Ausblick teurer sind als solche zur Hangseite“ (Kos 1998:12).

*Alpi*'s Umgang mit dieser alpin-panoramatischen Blickkonvention ist zunächst eine Vermeidungsstrategie. In einer engen „tunnel vision“ (Latour 2011a) der Kamera werden alle Sequenzen fragmentarischer Alpen-Bezüge zu einem Spiel der Verortung. Die enge Kadrierung wird durch ein sogenanntes Normalobjektiv (mit Brennweite von 50 Millimetern) produziert, das nächstmöglich am menschlichen visuellen Feld orientiert ist (vgl. Linke 2012). Da nie die Einstellung der Totalen erreicht wird, die alle Handlungsteile bildlich zusammensetzt, füllt sich der thematische und räumliche Anschluss an den Alpenraum erst mit dem Verlauf von Zeit additiv an. Ein auf diese Weise angereichertes Bildgedächtnis erlaubt Bezugnahmen zwischen den gezeigten Settings: Der Abbau von Porphyrgestein in einer Mine in Trient und die halbmechanische Verarbeitung der gewonnenen Platten zu Pflastersteinen

für die heimische Terrasse, gehören demselben Netzwerk an. Der mit der Semantik des „Natürlichen“ erst durch seinen Abbau aufgeladene „Naturstein“ bleibt zu 60 Prozent in Folge seiner Sprengung aus dem Bergmassiv als pulverisierter Abfall in den Alpen zurück (vgl. Mancini 1996:127). Solche Informationen, deren „kritisches“ Potential in künstlerischer Verwendung höchst fragwürdig ist, werden erst durch die im Abspann aufgezählten Drehorte von *Alpi* überhaupt recherchierbar – sie werden einem Publikum keineswegs mit missionarischem Eifer aufgetragen.<sup>8</sup>

Dass *Alpi* Handlungsverläufe meist in Innenräumen dokumentiert, unterstützt den Eindruck eines zerklüfteten, alpinen Raumes, der sich dem panoramatischen Blickregime und dessen proklamiertem visuellen Zugriff auf eine weite physische Ausdehnung widersetzt. Charakteristisch in Linkes Darstellung alpiner Settings ist, dass die Filmeinstellung häufig bildparallel von innenarchitektonischen Strukturen dominiert wird.



Abb. 5: Videostill aus *Alpi*, 2011 (c) Armin Linke

Mit der klassischen Architektur-Abbildung als Vorbild werden bauliche Senkrechte und Waagerechte als bildkompositorische Elemente ausgelegt – eine Strategie, die den Eindruck von Statik der Kamera noch erhöht und die Architektur zum eigenmächtigen Akteur der Szene erklärt. Durch diesen Abbildungsmodus werden beispielsweise Beauty-Anwendungen im „Alpenkräuter-Bett“ in einer Therme in den Dolomiten mit einer gewissen Kontinuität zu Schweizer Polizeiübungen in einem ehemaligen Bunker versehen. Schmale Ansichten werden aber auch beim Abfilmen vernebelter Aussichtsplattformen im Außenraum nicht gesteigert. Alpiner Extremsport wird auf

8 *Alpi* präsentiert keine konkreten Handlungsempfehlungen als „kritischer Beitrag aus der Kunst“ zu aktueller Umweltpolitik. In diese Richtung lobte und rezensierte Bruno Latour *Alpi* als „the most uncritical film ever made about the utter artificiality of the modern world“ (2011a).



gleiche Weise in engen Kameraeinstellungen inszeniert. Sowohl ein Kletter-Worldcup im norditalienischen Aprica als auch eine Skisprungschanze in Innsbruck erfahren eine ähnlich komponierte Rahmung. Inszenierungen von *Free Riding* in Sommer- und Wintersport in rasanten Kamerafahrten, welche die Bewegungsrichtung ihrer ProtagonistInnen nachvollziehen, stellt sich *Alpi* als Film ohne Altitude an die Seite.

Konsequent egalisiert der Maßstab alle alpinen Unternehmungen – bis zuletzt der Alm-Abtrieb von Schafsherden die Beengung dieser Alpen lockert, aber keineswegs auflöst. Wir sehen so nicht die Ausblicke von Delegierten während des *World Economic Forums* aus den traditionsreichen Davoser Kurhotels und Tagungszentren, sondern ihr Durchqueren alpiner „Nicht-Orte“ (Augé 1992:44). Diese Helikopter-Landeplätze und Verkehrswege sind meist eben einfach „da“, ohne identifikatorische Wirkung auszuüben. Die Unvereinbarkeit von Linkes Alpenbildern und den etablierten Ausblicken dieses gehobenen Luftkurorts hält die Panoramaperspektive jedoch auch in diesen Szenen präsent. Als Blickkonvention im gelebten Raum sind panoramatische Entwürfe von Landschaft den Architekturen gleichsam eingeschrieben – das Panorama mit seinen Implikationen von Überblick und Objektivität (vgl. Oettermann 1980:117f), so ließe sich *Alpi* hier verstehen, ist Teil eines Erfahrungsraumes, in dem nicht zuletzt klimarelevante Themen auf dem *World Economic Forum* verhandelt werden. Das bergige Umland organisiert darüber hinaus mindestens als wirkmächtiger Akteur bei der Einrichtung der Sicherheitszone Ein- und Ausschluss, so berichtet ein städtischer Beamter im Interview. Bereits in dieser einen Erzählung zeigt sich (alpine) Natur mit vielfältigen Bedürfnissen konfrontiert.

In *Alpi*'s seltenen Sequenzen, in denen dagegen Alpenräume und -landschaften zunächst weitwinkliger erscheinen, wird die Suggestion eines Überblicks schnell irritiert. Denn meist sind dann dreidimensionale, maßstäbliche Raummodelle so eingefangen, dass erst nach einigen Einstellungen erkennbar wird, dass wir uns in einer plastischen Landschafts-Nachbildung und in mikrologischer Dimension befinden. Solche Miniaturmodelle sind dazu ein fast gänzlich überholtes, historisches Arrangement, da geologische und klimatische Simulationen – wie weitere Arbeiten Linkes für das „Anthropozän-Observatorium“ zeigen – weitgehend durch Digitaltechnik und algorithmische Risikokalkulationen ersetzt wurden. Und dennoch konfrontiert uns ein plastischer Wolkenzugs- und Niederschlags-Simulator in einem Institut für Meteorologie in Lausanne als beinahe einziger Akteur in *Alpi* unverkennbar mit den atmosphärischen Qualitäten von Landschaft, wenn etwa Nebelschwaden durch die nachgebildeten Berghänge um den Genfer See ziehen.

Ihr Experimentaldesign entstammt dem Zeitraum nach den 1950er Jahren, als Wetter zunehmend zu einer kalkulierbaren Größe wurde.<sup>9</sup> Dass *Alpi*

9 Vergleiche hierzu weitere Arbeiten Armin Linkes für das „Anthropozän-Observatorium“, wie Fußnote 2.



panoramatische Übersicht als Kameraeinstellung nicht über Alpenlandschaften, sondern im Laborraum aufruft, weist auf ein Interesse des Künstlers an den Übersetzungsprozessen zwischen „Innen“ und „Außen“.



Abb. 6: Videostill aus *Alpi*, 2011 (c) Armin Linke

Linke macht somit die zeitabhängigen Mittel und Örtlichkeiten sichtbar, mit denen Wetter zu meteorologischen Daten wurde. Er bildet die Ästhetiken und materiellen Träger der Prozesse ab, welche die Meteorologie zur aktuellen Leitwissenschaft werden ließen. Klimaforschung trägt aktuell das Experiment aus, ob sich „auf dem Raumschiff Erde so etwas wie globales Stabilisierungsregime einrichten lässt“ (Sloterdijk 2010:113). Die so anvisierte Planbarkeit der Atmosphäre lässt Unterschiede zwischen „Innen“ und „Außen“ zunehmend verschwimmen und macht das Sloterdijk'sche Bild des „Makro-Interieurs“ evident.

### Eine Anthropologie der modernen Natur

*Alpi's* Engführung von Naturkonzeptionen, die – wie im vorausgegangenen Abschnitt aufgezeigt wurde – in Kunst, Wissenschafts- und Raumpraxis eingeschrieben sind, weist das Filmprojekt als informiert durch eine aktuelle „Anthropologie der Natur“ aus.

Es ist diese Vielfalt und Historizität paralleler Naturräume, der sich dieser Forschungszweig an den Pariser Institutionen *Science Po* und am *Collège de France* unter wachsender öffentlicher Aufmerksamkeit widmet. Natur, da es ihre Anthropologie gibt, kann hier eben keineswegs nur als der sich selbst organisierende und letztlich aber westlich-biologische Mega-Aktant taxiert werden. Der Forschungszweig beschreibt vielmehr Praktiken, welche kulturell divergierende Naturrelationen evident machen (vgl. Kauppert 2011:622).

Aufbauend auf ihrer äußerst unterschiedlichen ethnografischen Forschung haben Bruno Latour und Philippe Descola den Dualismus von Natur und Kultur zurückgewiesen, der „die Welt keineswegs vollständig, sondern eben nur abendländisch“ (Kauppert 2011:622) erfasst. Descola und Latour, „two friends, who quote and praise each other“ (Fischer 2014:333), haben in aktuellen Debatten eine weitreichende Präsenz entwickelt. Beide zielen in Ausstellungs- und Kooperationsprojekten auf erweiterte Sichtbarkeit und Vermittlung von anthropologischer Forschung im Kunstfeld. Während (verkürzend dargelegt) als Descolas Ausgangspunkt eher „klassisch anthropologisch“ seine Forschung bei den Achuar in Amazonien gilt, widmete sich Latour der Ethnografie kalifornischer Biotechnik-Laboratorien, die er in ihrer ganzheitlichen Prozesshaftigkeit auffasste. In diesen disparaten Settings entwickelten beide ihren gemeinsamen Fokus auf Performanzen von Natur.

Die Handlungsimplicationen des Anthropozäns lassen jedoch auch Reibungspunkte zwischen den beiden Theoretikern hervortreten. So differiert ihre Einschätzung der Reichweite von „Diplomatie“ als Konzept für die Vermittlung zwischen partikularen Natur- und Weltbezügen.<sup>10</sup> Kritik wurde zuletzt an den Werken beider geübt und speziell an einem verkürzten Begriff von Praxis, am Überspannen fachwissenschaftlicher Kompetenz oder an Reduktionen als diskursivem Stilmittel festgemacht (vgl. Kauppert 2011:622, Hagener 2006:127). Doch werden letztere analytische Verkürzungen, etwa in Bruno Latours aktuellem *Digital Humanities*-Projekt „An Inquiry into Modes of Existence“ (AIME), auch beifälliger als vorläufige und notwendige Simplifizierung gewertet.<sup>11</sup>

In Zeiten sich noch beschleunigender anthropogener Eingriffe in den Planeten deuten diese wenigstens projizierend auf zukünftige weniger „mono-naturalistische“ Handlungsoptionen – ohne zu suggerieren, dass bereits alles durchdacht, erforscht und begriffen wäre. Denn Mittel der Entschleunigung und eine „diplomatische“ Vermittlung zwischen Partikularem und Globalem können in einer *Moderne*, „die offensichtlich nur die Alternative zwischen rasender Geschwindigkeit und lähmendem Stillstand kennt“ (Hagener 2006:134), entscheidend werden. Die Alpen haben zu dieser paradoxen Temporalität der *Moderne* und deren Polarisierung traditionell eine besondere Affinität: Von gleichmütigster Lethargie ist die alpine Bilderwelt gekennzeichnet, aber blecherne Milchkannen, Alpenblümchen und Bergpanoramen rasen als Verpackungsdesign und Sehnsuchtskürzel durch den Warenverkehr weit über „westliche Zentren“ hinaus. Mobilität hat die behäbige Erdschwere und Beständigkeit des repetitiven Alpen-Brandings erst Recht

10 Vergleiche hierzu die Debatte zwischen Latour und Descola im „Museum of Anthropology“ in Vancouver am 25. September 2014. Einzusehen unter <http://www.ikebarberlearningcentre.ubc.ca/latour/>, letzter Zugriff 10.12.2014.

11 *Digital Humanities* („digitale Geisteswissenschaften“) umfassen die Anwendungen von computergestützten Verfahren und die systematische Verwendung von digitalen Ressourcen in den Geistes- und Kulturwissenschaften.

für viele Erdteile zum assimilierbaren Wert von exotischer Anziehungskraft gemacht.

Philippe Descola interessierten in seiner Vorlesungsreihe zur „Ontologie des Images“ besonders die künstlerischen „bildhaften wie bildenden Figurationen“ (Reck 2012:103) von Naturrelationen.<sup>12</sup> Die mimetische Naturabbildung im Genre der gemalten Landschaft etwa beschreibt Descola im Hinblick auf die hierin sichtbar werdenden Weltbeziehungen der *Modernen*. Die (lange beinahe exklusiv europäische) klassische Landschaftsmalerei weise eine physische Ausdehnung als einheitliches Naturstück aus, das sich über die ästhetische Grenze hinaus in die Unendlichkeit zu verlängern scheine (vgl. Descola 2012:806f).<sup>13</sup> Als Gattung, welche so die äußere Welt als eine homogene Einheit schildert, veräußere und befördere die Landschaftsmalerei Vorstellungen einer universellen Natur, die heute weitausgedehnten Naturbildern so nahesteht, dass deren historische Gemachtheit kaum noch aufzuzeigen sei. Noch dazu sei die Landschaft, so Descola, ein Genre mit dem Ziel, Natur nicht in malerische Konvention zu hüllen, sondern einen „ungekünstelten“, „natürlichen“ Ausblick auf sie zu entwerfen (vgl. Descola 2012:805).

Dieser naturalisierende *double bind* zeigt sich etwa im Modus des Hyperrealismus' des Panoramas, mit dem die Landschaft ihre eigene Medialität verleugnet und nach Kohärenz mit der äußeren Welt strebt, sich gewissermaßen als arbiträrer Ausschnitt von Natur zu verstehen gibt. Die so vollzogene „Reinigung“ ebenso von Natur und auch ihrer Darstellung wurde auch kunstwissenschaftlich als ein einziger „Quest for Purity“ (Mitchell 1998: S.13) beschrieben, der immer auch das Ende der Gattung der Landschaft, also ihre Auflösung in Natur anvisiere. Dieser Ideologie entsprechend nannte

12 Über diese Vorlesungen zu den „Ontologien von Bildern“ hinaus hat Philippe Descola sich als Kurator globalen Kunstphänomenen zugewendet. Als Ausstellungsmacher bleibt Descola an das klassische Tätigkeitsfeld des Anthropologen gebunden – im Gegensatz etwa zu Bruno Latour, der in seinen Projekten aktuell zeitgenössische KünstlerInnen auch konzeptuell an seiner Arbeit beteiligt. Descolas Ausstellung „La Fabrique des Images“ im ehemaligen ethnologischen Museum, dem „Musée du quai Branly“ in Paris 2011, lässt sich als wichtiger Teil seiner Forschung und Vermittlung einer Anthropologie der Natur entlang künstlerischer Artefakte sehen. In eine räumlich-museale Neuordnung brachte Descola solche „bildhaften und bildenden Figurationen“ (Reck 2011:103), die Aufschluss über geografisch und kulturell polar divergierende Naturverhältnisse lieferten. Pittoreske und frühe niederländische Landschaftsmalerei wurde etwa mit Masken von Totemtieren konfrontiert, um als das spezifische und historisch lokalisierbare Weltverhältnis der *Modernen* den „Naturalismus“ herauszustellen (vgl. hierzu auch Descolas Publikation „Par-delà nature et culture“ von 2005).

13 Weder Philippe Descola noch Bruno Latour legen fest, in welchem geografischen Raum die *Modernen* beheimatet sind oder waren. Dass das Genre der Landschaft etwa auch in China frühe Verbreitung erlebte, lässt diese Lücke der Spezifizierung ihrer Beforschten einmal mehr deutlich hervortreten.

Robert Parker bei seiner Patentanmeldung des „Panoramas“ – das griechische Kunstwort aus „alles“ und „sehen“ – seine Erfindung 1788 zunächst *La Nature à coup d'œil*, „die Natur auf einen Blick“ (vgl. Oettermann 1980:7).

### Historische Alpen – erhöht, erniedrigt, bezwungen

Ein solchen „Quest for Purity“ zeigt *Alpi* in einer Filmsequenz mit „La Natura“, dem Mittelteil eines Alpen-Triptychons in seiner aktuellen Ausstellungssituation. Gemalt auf auffällig grober Leinwand, die als rustikale Naturspolie die Abkehr von Kultur anzeige, malte der Engadiner Giovanni Segantini eine alpine Hochebene. Mit bäuerlichem Bildpersonal vor als unendlich beschriebenen Horizont in klar-gelbem Sonnenlicht weist er die höheren Lagen der Bergwelt als Lebensraum aus, in dem Einfachheit, Ruhe und Frieden in Harmonie mit der Natur vorherrschen.



Abb. 7: Videostill aus *Alpi*, 2011 (c) Armin Linke

Dass Maler die „jungfräuliche“ Bergnatur gerade unter den Umständen ihrer beginnenden Vernutzung durch Industrialisierung entdecken, ist ein kunsthistorisch gut aufgearbeitetes Phänomen. Auch das Naturinteresse Segantinis lässt sich unter diesem Druck der Moderne einordnen. 1885 hatte er seine Absicht erklärt, „nach der Natur“ malen zu wollen, und seine Ausrüstung auf Mobilität ausgerichtet und besonders sein Farbmateriale für das Malen in der Höhenluft auf fast 3000 Metern modifiziert. Mit seiner Vorstellung, Natur sei „desto höher desto ursprünglicher“, eine „intensivere und natürlichere“ Natur mit steigenden Höhenmetern, umso weiter entfernt vom zivilisatorischen Moloch im Tal, bediente der Maler einen sich verbreitenden Topos des bürgerlichen Alpinismus seiner Zeit (vgl. Günther 1998:18).

Gleiches beobachtet Robert Felsch in seiner Studie zu den „Alpen als Laborlandschaft“ (2007) im wissenschaftlichen Diskurs der Jahrhundertwen-



de: Erste Symptome von Erschöpfung einer modernen Gesellschaft durch Fabrikarbeit, Großstadtverkehr und Schulerziehung wurden beobachtet und problematisiert. Ermüdung ließ sich besonders gut unter den extremen Bedingungen der Alpen experimentell erfassen. Der Wunsch, die Alpen überfliegen zu können – sie als Barriere gewissermaßen auszuschalten – rückte außerdem die Höhenkrankheit in den Fokus der PhysiologInnen. Wissenschaftliche Debatten kreisten vielfach um das Thema, ob sich die Bergnatur auch im Tal für Studien reproduzieren oder ob sie sich ausschließlich „vor Ort“ erforschen lässt. Robert Felsch erkennt daher zeitliche und ideologische Parallelen zwischen dem Verlassen des Ateliers durch MalerInnen und des Labors durch PhysiologInnen.



Abb. 8: Videostill aus *Alpi*, 2011 (c) Armin Linke

Als Vehikel des Realismus' hätten *Plein-Air*-Strategien eine Praxis und Rhetorik generiert, die eine Ernsthaftigkeit und Wahrheit eines „Draußen“ gegen die künstlichen Innenräume ausspielte: „Arbeiten vor Ort [in höher gelegenem Gelände] stand für den Versuch, akademische Konventionen zu überwinden und Eindrücke authentisch, das heißt so festzuhalten, wie sie sich dem unvermittelten Sehsinn darboten“ (Felsch 2007:67). Selbstredend wurden dafür die Instrumente zum Aufzeichnen physiologischer Befunde erheblich aufwendiger. Der „unvermittelte“ Blick geriet in die üblichen Spannungen zu den Maßnahmen seiner mechanischen Objektivierung, die WissenschaftshistorikerInnen für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts beschreiben (vgl. hierzu Daston/Gallison 2007:151f). Im Ringen um Glaubwürdigkeit projizierte die Wissenschaft die Bedingungen aus Laboratorien auf diese Weise aus dem „Innen-“ in den „Außenraum“ – ein Prozess, den Bruno Latour als Kern moderner Wissenschaft beschreibt (vgl. 2002:153f).

Eine solche „echtere“ Natur in der Höhe – das drängt sich auf – ist eine historische Konstruktion, der *Alpi* widerspricht. So lässt Armin Linke in ei-



ner Filmsequenz einen italienischen Bauern die Strukturveränderungen seiner hohen Bergregion schildern und macht so deutlich auf die Durchdrungenheit von „oben“ und „unten“ aufmerksam. Das Filmbild, bereits durch schmale Einstellung an seinen Seiten begrenzt, entzieht uns noch dazu jede Information über die Höhenmeter der Aufnahme. Die Alpen erscheinen gänzlich „verflacht“ und ohne Aussicht auf ein „Außerhalb“ – einen „anderen“ Raum, den Bergbegeisterte um die Jahrhundertwende noch glaubten, in alpinen Gipfel vorzufinden (vgl. Günther 1998:26).

Mit dem Abfilmen einer Betrachtungs- und Ausstellungssituation von Giovanni Segantinis Gemälde weist Linke den ländlichen Raum vor allem als Imaginationsraum und stillgestelltes Sehnsuchtsarchiv von StädterInnen aus. Nicht zuletzt war Segantinis Triptychon zunächst für die Weltausstellung 1900 in Paris konzipiert worden und sollte dort als immersiver Erfahrungsraum in einer Art Panorama-Installation mit Geräuschkulisse und Naturalia die Alpen repräsentieren. Die Illusionsmacht solcher Panoramen ist durchaus als Vorläuferin des Kinos zu sehen, mit seiner Fähigkeit, eine ferne Welt in einen Innenraum zu übersetzen (vgl. Oettermann 1980:9).

Der historische Diskurs zeigt, wie Argumentationen stets ein „Draußen“ und in der Bergwelt besonders „große Höhe“ mit „echter“ Natur gleichsetzen, die sich noch dazu einem „unvermittelten“ Sehsinn erschließt. Die „wilde“ und „irreduzible“, „zeitlose“ Bergwelt erscheint im historischen Alpinismus stets auch als ein „weg“ von kultureller Konvention.<sup>14</sup> Es ist genau diese automatische Verschränkung von „draußen“ und „natürlich“, die Armin Linke durch den Fokus auf Innenräume und filmisch beschränkten Horizont befragt. Wenn *Alpi* uns den Ausgang verweigert, dann um darauf hinzuweisen, dass wir uns immer „innerhalb“ eines komplexen Netzwerks befinden. Waren etwa die ersten AlpinistInnen, die den Mont Blanc als zivilisationskompensatorische Reaktion auf die Industrialisierung erkletterten, wirklich weiter außerhalb von kulturellen Fäden als Kletter-Cup-Teilnehmende, die in Innenräumen Körperwissen akkumulieren? In den *modernen* Netzwerken seit Beginn des Alpinismus ist Natur weder arbiträre Konstruktion noch ist sie „unvermittelt“ zugänglich.

---

14 Physiologen, die größere Echtheit der Forschung in größerer Höhe vermuteten, stützten ihre Argumentation auf *chaotische* Eigenheiten der Berglandschaft. Die Komplexität des alpinen Klimas und die Irreduzibilität des Ortes wurden betont. Mit dem Einsetzen von Chaos und Vielfalt als einzige Konstante der Berge, so zeigt Robert Felsch auf, werden jedoch Konstruktionen aufgerufen, die bereits im 17. Jahrhundert an die Bergwelt herangetragen wurden. Robert Felsch verweist auf Thomas Burnets „Telluris theoria sacra“ (London 1680), welche die Berge als durch Sintflut zerstörte göttliche Schöpfung auslegten. Zurück blieben die hässlichen, chaotischen Berge, die durch ihre Unordnung Erhabenheits- und Ehrfurchtsgefühle vor Gott auslösten (vgl. Felsch 2007:78).



Abb. 9: Videostill aus *Alpi*, 2011 (c) Armin Linke

### Zeitgenössische Alpen – exportiert, importiert, verschoben

Philippe Descolas Bildanthropologie hat mit der Untersuchung der Abbildungstraditionen von Natur in Europa diesen Konzeptionen eine besondere Exportfähigkeit bescheinigt, die besonders seit der Entdeckung der Landschaft um das 17. Jahrhundert expansive Tendenzen aufweisen. Ihrer Ausdehnung widmet sich auch Bruno Latour. Auch er setzt den Schwerpunkt auf die mediale Vermittlung, welche die Verbreitung spezifischer Naturbilder aus den Zentren der sogenannten *Modernen* heraus forcierte: Landschaftsabbildungen – mittels perspektivischer Darstellung in optische Konsistenz gehüllt, gerastert und in zweidimensionale, mobile Form gebracht – stattdessen europäische Naturkonzeptionen mit besonderer Transportfähigkeit aus. Ihre Re-Präsenz andernorts sei diesen „unveränderlichen, mobilen Elementen“ (Latour 2006:260) gleichsam eingeschrieben. Dieser Prozess – und das rückt im Folgenden in den Fokus der Analyse – ist jedoch längst nicht mehr monodirektional von Europa aus zu denken: *Alpi* zeigt, wie durch Globalisierung hybridisierte Naturbilder zurück in ihre Ausgangslandschaft eingespeist werden. Dass selbst die räumlich und kulturell entferntesten Konzeptionen des Alpenin nicht spurlos am physischen Alpenraum vorbeigehen, setzt sich als zentrale These des Filmprojekts durch.

Dabei war die Bewegungsrichtung lange eine andere: Tendenz zur Expansion des alpinen Naturkonzepts beweisen bereits die *Southern Alps* Neuseelands. Konsequenz ist daher, wenn *Alpi* die Rhetorik von Landschaftsmalerei in einem Snow Dome in einer Wüstenlandschaft auf die Spitze treibt: Gefilmt mit statischer Kamera geben uns hier die klischeehaft installierten Landschaftsikonografien (*Repoussoir*-Motive, Fenster-Ausblicke und Rü-

ckenfiguren in der Tradition Caspar David Friedrichs) fast didaktisch zu verstehen, dass wir eine „Landschaft“ sehen.<sup>15</sup>



Abb. 10: Videostill aus *Alpi*, 2011 (c) Armin Linke

Schließlich beweist der atmosphärische (wie künstliche) Schnee-Nebel unsere Verortung in europäischer Landschaftstradition, denn auch dort wurde sein kontemplatives Stimmungsmoment durch die Romantiker ästhetisch produktiv gemacht. Mit den Alpen erweisen sich in dieser Filmsequenz die europäischen Formeln mimetischen Naturbezugs als höchst exportfähig. Die Alpen und ihre Bildlichkeiten laufen über in das Wüstengelände als *Package Tour*. Die offensichtlichen Analogien zwischen *Alpi*'s Bildern und romantischen Landschaften, transferiert in die Arabischen Emirate, werfen Fragen nach der interkulturellen Rezeption der Berge auf.

Als eine Art Ursprungstopografie hat die mitteleuropäische Berglandschaft *modernes* Theoretisieren über eine geschichtslose, universelle und unberührte Natur stets beflügelt; umso stärker, als seit den Industrialisierungsschüben im späten 19. Jahrhundert die Folgen einer faktischen Vermischung von Natur und Kultur immer tiefgreifender den physischen Raum transformierten. Zeitgleich eigneten sich BergsteigerInnen, MalerInnen und WissenschaftlerInnen im gemeinsamen Projekt des Alpinismus' das Gelände – wie bereits aufgezeigt – als gesteigerten Naturraum und Gegenbild zur Zivilisation im Tal an. In den Alpen als „Labor der Moderne“ wurde so nicht zuletzt das spezifische Naturverhältnis elaboriert und expandiert, das die folgenreiche Entwicklung anstoßen konnte, die aktuell als Anthropozän systematisiert wird.

15 *Repoussoir*-Motive sind markante Objekte, die seit der Renaissance im Bildvordergrund für eine Verstärkung der perspektivischen Tiefenwirkung sorgen. Leon Battista Alberti prägte 1435 die Metapher des Bildes als offenes „Fenster zur Welt“, das fortan unter Einsatz der Zentralperspektive die dreidimensionale Welt im zweidimensionalen Bildträger bannen sollte.





Abb. 11: Videostill aus Alpi, 2011 (c) Armin Linke

Erste strukturelevante Auswirkungen der Weltklimaerwärmung sind sogar in die vormals sicheren Bastionen der heilen Bergwelt vorgedrungen, wie Linke filmisch dokumentiert. Er zeigt die von schierer Hilflosigkeit getriebenen Versuche, mit denen Gletschereis mittels riesiger weißer Stoffbahnen vor seiner Schmelze bewahrt werden soll. Das „Labor der Moderne“, als das die Alpen immer wieder charakterisiert wurden, erhält hier eine neue Dringlichkeit, indem die Grenzen zwischen Test und Anwendung, die Barrieren zwischen Simulation hinter verschlossenen Labortüren und Realisation draußen in der Natur kollabieren.



Abb.12: Videostill aus Alpi, 2011 (c) Armin Linke

Ob bildlich oder in Form einer plastisch-atmosphärischen Nachbildung des arabischen „Alpenparadieses“ – die zahlreichen Reproduktionen, so lässt

sich Linkes These verstehen, haben die Bergwelt mit einer Aura größter „Natürlichkeit“ aufgeladen und machen diese Topografie zu einer privilegiert schützenswerten Natur. Und auch hier verkehren sich Verhältnisse, scheint doch der arme Süden, dem meist aller Sinn für Naturschutz abgesprochen wird (vgl. Martinez-Alier 2012:524), kapitalisierbares Umweltengagement diesmal vorgelebt zu haben. „In response to a growing global market for nature tourism [...]“, führt der indische Umwelthistoriker Ramachandra Guha aus, „many nations in the developing South have undertaken ambitious programs to conserve and demarcate habitats and species for strict protection“ (Guha 2000:370). Dass die Suche nach „wahrer Wildnis“ verstärkt in Dschungel und Tigerreservate der südlichen Hemisphäre verlegt wurde, ist laut Guha aber vor allem bedingt dadurch, dass Flugreisen günstig und so einem breiten KonsumentInnen-Kreis zugänglich wurden.

Bei Linke erfahren wir die Alpen wie in einem verdrehten Exotismus als zu erhaltenden regionalen Strukturträger. Denn ohne die charakteristischen weißen Gipfel, die visuell und bergsportlich erfahren werden können, brechen mit internationalem Tourismus und Filmbetrieb für die Alpen entscheidende Beschäftigungsfaktoren weg. Die Alpen als Filmkulisse führt *Alpi* vor, wenn wir uns gleich zu Beginn am Filmset einer Bollywood-Produktion befinden. Auch wenn der alpine Raum in Hindi-Romanzen auf eine völlig andere Zielgruppe zugeschnitten wird, als etwa in den Fotografien von TouristInnen verschiedener Nationen, die *Alpi*'s ZuschauerInnen an Aussichtsplattformen und bei Bergtouren begleiten – das ersehnte Motiv ist meist der schneebedeckte Berg.

Doch der Status der „Natürlichkeit“ von durch Maschinen, Geld und Arbeit aufrechterhaltenen Gletschern ist zweifelhaft. Als „Kleid“ der Berge galt in romantisch-anthropozentrischer Lyrik stets der Schnee selbst. Das Verhüllen ganzer Bergabschnitte erweist sich als erstes, noch ratloses Arrangement mit der neuen Rolle „des Menschen“ als Assistenz und Manager des Planeten. Und erneut sollte Bruno Latours titelgebender Einwand vorschneller Verallgemeinerung vorbeugen: „A globe is always achieved too fast“. Denn ein erstes Laborieren mit den Folgen des Klimawandels mag in den Alpen *in situ* erprobt werden – „globale“ Erwärmung äußert sich vielerorts bereits drastischer und firmiert paradoxerweise herrschende Dominanzverhältnisse. Klimagerechtigkeit und eine Gleichheit „des Menschen“ vor der anthropozänen Natur sind keineswegs gegeben. Klimaveränderung muss darüber hinaus, das betont Philippe Descola im Ausgang seiner wegweisenden Publikation „Par-delà nature et culture“, in örtlich und kulturell abweichende Welt- und Naturverhältnisse eingepasst werden und bleibt nicht folgenlos für diese (vgl. 2011:573ff). Eine Anthropologie der Natur muss daher stets die Frage danach stellen, wie das Wechselspiel von Wissen ganz unterschiedlicher Reichweite und Maßstäblichkeit begrifflich und konzeptionell gefasst werden kann.



Natur als Fortschrittskompensatorin ist eine der Konstruktionen, die in der *modernen* Anschauung einer dringenden Revision bedarf. Die textile Berg-Hülle verbindet sich assoziativ mit weiteren gezeigten Stoffbahnen in *Alpi*. Einerseits wird ein Sichtschutz evoziert, dessen Aufbau und Demontage vor und nach dem *World Economic Forum* dokumentiert wurde. Andererseits werden die weißen Tücher aufgerufen, unter denen Wellness-Spa-Besuchende und fermentierende Alpenkräuter wie durch eine zweite Haut gleichermaßen verbunden wie voneinander getrennt bleiben. Es ist in diesem Kontext bezeichnend, dass, während Ski-Pisten und jeder Lift einen Vermerk auf ein „powered“ oder „sponsored by“ erhält, an diesem Tatort eine weiße Fläche in den ansonsten so bildbedrängten öffentlichen Raum installiert wird. Ist nun das, was nur unter maßlosem Einsatz aufrechterhalten wird, noch Natur? Die ökologische Forderung nach einer Rückkehr zur Natur wird sich in Zukunft noch mehr der Frage aussetzen müssen, welche mensch-gemachte Natur damit gemeint sein kann (vgl. Hache 2012:127)?



Abb. 13: Videostill aus *Alpi*, 2011 (c) Armin Linke

Alpine Natur präsentiert sich bei der Gletscherschmelze als höchst eigenwilliger Akteur, der Strukturveränderung anschiebt. Natur kann unter diesen Umständen nicht mehr als unveränderliche Größe und passiver Hintergrund als Bühne für menschliche Dramen und Historie dienen. Die Alpen präsentieren sich gewissermaßen *posthuman*, denn Natur schreibt inzwischen in für Menschen wahrnehmbarer Geschwindigkeit selbst Geschichte. Es sind jedoch nicht ihre stillen, sondern durch Bildmacht und mediale Aufmerksamkeit zu Schauplätzen gemachten Naturräume, die partielle Fürsorge erfahren. Die von ForscherInnen als „Pflästerli“ (oder finaler von AnwohnerInnen als „Leichtentuch“) bezeichneten Riesen-Vliese schützen mit den Gletschern darüber hinaus Europas größte Trinkwasser-Vorkommen. Naturschutz zeigt sich offener denn je an strategischen Prinzipien ausgerichtet,

auch wenn die UV-Schutzhülle höchstens temporär diese zukünftig in ihrer Bedeutung nicht zu überschätzende Ressource konserviert.

Was sich an diesen Orten abzeichnet, ist die so ubiquitäre, großartige wie erschreckende Tilgung der Distanz von *Tat* und *Bild*, die in ihren rezenten Ausuferungen von Horst Bredekamp eindrücklich nachgezeichnet wird (Bredekamp 2014). Bilder der Alpen lassen sich vor diesem Hintergrund als Handelnde auffassen. Sie sind Schützende und vielfältig Geschützte, wie die Einkleidung von Naturverwüstung demonstriert. So lässt sich ein „Bildakt“ (hierzu Bredekamp 2010:14ff) im Verhüllen von Hochgebirgszügen ausmachen. Denn verdeckte Bilder und Artefakte – beispielhaft der verhüllte Reichstag durch Christo und Jeanne-Claude – laden das Verborgene mit Macht auf, erhöhen es und machen es in paradoxer Weise sichtbar. Nur vordergründig gilt die Verhüllung der Alpen nicht einem Bild oder Artefakt, sondern einer partikularen Natur. Dieser wurde jedoch auf der Basis ihrer kulturellen Wertigkeit der Status eines besonderen Erbes zugesprochen. Und gerade daher ist die Assoziation eines Bildaktes doch auch treffend. Denn mehr als Natur wird hier ihr Bild mit für Bilder angemessenen Mitteln nicht nur erhalten, sondern eine merkwürdig bildgewordene Natur sowohl verteidigt als auch produziert.

## Fazit

Armin Linke hat sich mit dem Film- und Forschungsprojekt *Alpi* den Performanzen alpiner Natur gewidmet und konzeptuelle Tragweiten ihrer traditionellen Darstellungscodes untersucht. Die filmischen Sequenzen und Ansichten vorrangig von Innenräumen und „domestizierter Natur“ treten in einen Dialog mit dem Darstellungsprogramm der Bergwelt, dem Panorama. Filmischer „Tunnelblick“ widersetzt sich dessen ideologischen Implikationen von Weitblick und konzeptuellem Zugriff auf eine physische Ausdehnung. *Alpi* zeigt dagegen Natur fragmentiert und gebunden an Praktiken und Orte ihrer Hervorbringung. Der Film zeichnet prägnante Stationen alpiner Netzwerke nach und weist auf die globalen Verflechtungen der Alpen und ihrer Imaginationen – und deren Rückwirkungen auf den physischen Raum des mitteleuropäischen Gebirges.

Auf diese Weise dokumentiert der Künstler für den anthropologischen Raum der Alpen den Eintritt in das Anthropozän, das als neue geo-chronologische Epoche den gravierenden Ökosystem-Veränderungen durch menschliche Technologien und Wirtschaftsweisen Rechnung trägt. Das Verdecken von Gletschern mit gigantischen Stoffhüllen führt pointiert vor, dass ein künstlerisch-ikonoklastisches Verwerfen alpiner Abbildlichkeit als Reaktion auf die ungekannte, ökologische Alpenkrise nicht nur nicht probat, sondern zunehmend eine bedrohliche kulturelle Praxis wird: Denn Naturbilder und ihr Signifikat nähern sich im Anthropozän in sich beschleunigender Tendenz

einander an. *Alpi's* bildanalytische Entschleunigung, der Dialog mit Bildtraditionen der Alpen und das Nachzeichen von deren globalisierten Rezeptionsweisen weisen vorausschauend auf die künftigen Herausforderungen einer immer gewandteren Verschmelzung von Bild und Natur. Bilder der Alpen – als traditionell progressiver Ort der Entwicklung von Konzeptionen der Moderne – sind elementarer Teil einer anthropologischen Forschung an den *Modernen*. *Alpi* leistet eine Beschreibung, welche die *Modernen* für sich selbst als mächtige Akteure von geologischer Relevanz erfahrbarer werden lässt.

## Literatur

Augé, Marc

2012 Nicht-Orte, München: C.H. Beck.

Bredekamp, Horst

2010 Theorie des Bildakts. Berlin: Suhrkamp.

2014 Die Kraft der Bilder. (Mündlicher) Vortrag anlässlich der Tagung „Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Künste zwischen Renaissance und Moderne“, 4.-6. Dezember, Forschungsstelle Naturbilder, Leitung Prof. Dr. Frank Fehrenbach, Universität Hamburg.

Daston, Lorraine und Peter Gallison

2007 Objektivität. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Descola, Philippe

2011 Jenseits von Natur und Kultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

2012 Anthropologie de la nature. Cours: Ontologie des images (suite): [http://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL62016\\_Descola.pdf](http://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL62016_Descola.pdf), letzter Zugriff 08.12.2014.

2014 All to human (still) A comment on Eduardo Kohn's 'How forests think'. HAU Journal of Ethnographic Theory 4(2), S.267-273. <http://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau4.2.015/1091>, letzter Zugriff 13.12.2014.

Fabian, Johannes

2002 Time and the Other. How Anthropology Makes its Object. New York: Columbia University Press.

Felsch, Phillip

2007 Laborlandschaften. Physiologische Alpenreisen im 19. Jahrhundert, Reihe Wissenschaftsgeschichte. Göttingen: Wallstein.

Fischer, Michael M. J.

2014 The lightness of existence and the origami of „French“ anthropology. Latour, Descola, Viveiros de Castro, Meillassoux, and their so called ontological turn. HAU Journal of Ethnographic Theory 4(1), S.331-335. <http://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau4.1.018/662>, letzter Zugriff 13.12.2014.

Guha, Ramachandra

- 2000 The Paradox of Global Environmentalism. *Current History*. A Journal of Contemporary World Affairs 99, Philadelphia: Remondo, S.367-370.

Günther, Dagmar

- 1998 Alpine Quergänge: Kulturgeschichte des bürgerlichen Alpinismus (1870-1930). Frankfurt am Main: Campus.

Hache, Emilie

- 2013 Alpi d'Armin Linke. *Sciences de la Société* 87, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, S.115-127.

Hagener, Michael

- 2006 The World as Laboratory and Parliament. Bruno Latour's Political Ecology as Emerging from Science Studies. *Gaia* 15(2), München: oekom, S.127-124.

Kauppert, Michael

- 2011 Entwurf einer anthropologischen Weltbeschreibung. Nachwort zu Philippe Descolas Jenseits von Natur und Kultur. Berlin: Suhrkamp, S.611-625.

Kos, Wolfgang

- 1997 Alpenblick Revisited – ein Bildverbot und seine Erosion. In Kat. Ausst. Alpenblick. Die zeitgenössische Kunst und das Alpine. 31. Oktober 1997 -1. Februar 1998, Wolfgang Kos und Kunsthalle Wien (Hrsg.), Wien: Stroemfeld, S.16-27.

Latour, Bruno

- 2002 Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- 2006 Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente. In ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Belliger, A.; Krieger, D. J. (Hrsg.). Bielefeld: Transcript, S.258-307.
- 2007 Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- 2011a Introduction to *Alpi*. [http://www.arminlinke.com/alpi/poster\\_back\\_.pdf](http://www.arminlinke.com/alpi/poster_back_.pdf), letzter Zugriff 06.12.2014.
- 2011b Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics. A Lecture at the French Institute. [http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/124-GAIA-LONDON-SPEAP\\_o.pdf](http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/124-GAIA-LONDON-SPEAP_o.pdf), letzter Zugriff 09.12.2014.
- 2012 'The whole is always smaller than its parts' – a digital test of Gabriel Tarde's monads. In Zusammenarbeit mit Pablo Jensen, Tommaso Venturini, Sébastien Grauwin und Dominique Boullier. *The British Journal of Sociology* 63, London: School of Economics and Political Science, S. 591-615.



- 2014a Approaches to the Anthropocene: A Conversation with Philippe Descola and Bruno Latour. <http://www.ikebarberlearningcentre.ubc.ca/latour/>, letzter Zugriff 10.12.2014.
- 2014b Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen. Berlin: Suhrkamp.
- Linke, Armin
- 2012 Interview mit Tobias Pausinger. <http://www.vdrome.org/linke.html>, letzter Zugriff 02.12.2014.
- Mancini, R.
- 1996 Production methods in Italian dimension stone quarries. *In Mining Science and Technologies*, Guo, Y., Golosinski, T. (Hrsg.). Rotterdam: Balkema, S.125-130.
- Martinez-Alier, Joan
- 2012 The Environmentalism of the Poor: Its Origins and Spread. *In A Companion to Global Environmental History*. McNeill, J.R., Stewart Mauldin, E. (Hrsg.), Chichester: Wiley-Blackwell Publishing, S.513-530.
- Mitchell, William J.T. (Hrsg.)
- 2002 Imperial Landscape. *In Landscape and Power*. Chicago: University Press, S.4-33.
- Oettermann, Stephan
- 1980 Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat.
- Reck, Hans Ulrich
- 2012 Rezension zur Ausstellung: La Fabrique des Images, Musée du quai Branly, Paris, 16. Februar – 17. Juli 2011. *In Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Präparate*, Bredekamp, H. et. al. (Hg.), Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Humboldt Universität zu Berlin, S.103-106.
- Sloterdijk, Peter
- 2011 Wie groß ist groß? *In Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang*. Berlin: Edition Unseld, Suhrkamp, S.93-112.

---

Wilma Scheschonk hat in Oldenburg, Santiago de Chile und Hamburg Kultur- und Medienwissenschaften, bildende Kunst sowie Kunstgeschichte studiert. Am Edith Russ Haus für Medienkunst in Oldenburg war sie als Medien(Kunst)Vermittlerin und als kuratorische Assistentin tätig.